CC BY

J. CRÍTICA

Anales de Literatura Hispanoamericana
ISSN-e: 1988-2351

https://dx.doi.org/10.5209/alhi.93684

EDICIONES COMPLUTENSE

El fragmentarismo como semejanza estética entre *Humo* (2017) de Gabriela Alemán y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo

Charlotte Legardien[1]

Resumen. El propósito de este artículo es poner de realce el lugar preponderante que ocupa *Pedro Páramo* (1955) en *Humo*, una novela escrita por la escritora ecuatoriana Gabriela Alemán y publicada en el año 2017. *Humo* establece numerosos vínculos con esta novela que forma parte del boom latinoamericano. Varias coincidencias estructurales, estilísticas y temáticas que tienen que ver con el fragmentarismo literario nos han llamado la atención. Por lo tanto, a través de este trabajo, demostraremos cómo *Pedro Páramo* se inserta en el tejido textual de una novela del siglo XXI.
Palabras clave: fragmentarismo literario, intertextualidad, Gabriela Alemán, *Humo*, Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

[en] Fragmentation as an aesthetic similarity between *Humo* (2017) by Gabriela Alemán and *Pedro Páramo* (1955) by Juan Rulfo

Abstract. The purpose of this article is to highlight the preponderant place occupied by *Pedro Páramo* (1955) in *Humo*, a novel written by the Ecuadorian writer Gabriela Alemán and published in 2017. *Humo* establishes numerous links with this novel that belongs to the Latin American boom. Several structural, stylistic and thematic coincidences that have to do with literary fragmentation catch our attention. Thus, through this work, we will demonstrate how *Pedro Páramo* is inserted in the textual fabric of a novel of the XXIst century.
Keywords: literary fragmentation, intertextuality, Gabriela Alemán, *Humo*, Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

Sumario. 1. Introducción. 2. El fragmento: una noción compleja. 3. El fragmentarismo como semejanza estética entre *Humo* y *Pedro Páramo*. 4. Palabras finales.

Cómo citar: Legardien, C. (2023) El fragmentarismo como semejanza estética entre *Humo* (2017) de Gabriela Alemán y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, en *Anales de Literatua Hispanoamericana* 52, 297-305.

1. Introducción

"Chaque livre est l'écho de ceux qui l'anticipèrent ou le présage de ceux qui le répéteront[2]" escribe Michel Schneider (1985: 81). Esta cita sugiere que podemos concebir la literatura como una constante reescritura, lo cual supone que un autor se nutre de sus lecturas para crear una obra literaria que oscila entre recuperación y novedad. A través de este trabajo, veremos cómo Gabriela Alemán se inspira en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo para escribir su novela titulada *Humo* y, por lo tanto, sugiere una relación de filiación con la obra del escritor mexicano.

Si la obra de Rulfo es muy conocida, no se puede decir lo mismo de *Humo* y de su autora a pesar de la gran calidad de su escritura y los distintos premios que ha recibido. Gabriela Alemán nació en Brasil en 1968, pero tiene la nacionalidad ecuatoriana. Además de su labor de escritora, trabaja como editora, guionista, traductora y periodista. Publicó libros infantiles, varias colecciones de cuentos (*Fuga permanente* en 2001, *Álbum de familia* en 2010, *La muerte silba un blues* en 2014), y tres novelas (*Body Time* en 2003, *Poso Wells* en 2007, *Humo* en 2017). En el año 2006 ganó la beca Guggenheim y en 2007 fue seleccionada por el festival literario

[1] Université de Liège, Lieja, Bélgica.
Correo: charlottelegardien@gmail.com
[2] "Cada libro es el eco de los que lo anticiparon o el presagio de los que lo repetirán" (traducción nuestra).

Bogotá39, festival que presenta a los 39 mejores escritores latinoamericanos menores de 39 años. Ganó varios premios entre los cuales el Premio Joaquín Gallegos Lara por su novela *Humo*. Además de recibir estas recompensas, en numerosos periódicos y revistas se le dedicaron artículos y reseñas.

En cuanto a *Humo*, es necesario mencionar que, en 2017, *The New York Times* integra la novela de Alemán en la lista de las lecturas recomendables, y, en 2021, la autora gana una beca del National Endowment for the Art para traducir la novela al inglés. *Humo* se articula en torno a dos líneas narrativas: la primera se centra en la vida de Gabriela, un doble de la autora, y la segunda en la vida de Andrei, un médico yugoslavo. La mayoría de los capítulos impares, que corresponden a la vida de la mujer, evocan el presente de Paraguay relacionado con el incendio del supermercado de Ycuá Bolaños que sacudió el país el 1 de agosto de 2004. En esos capítulos, Gabriela, amiga de Andrei, vuelve a Asunción tras diecisiete años de ausencia para descubrir lo que contiene el paquete que este le ha legado antes de morir. Resulta que se trata del cuaderno escrito por un amigo común, Francisco, que relata las aventuras del médico yugoslavo desde su llegada a Argentina hasta su expedición hacia el Chaco Boreal. Esas peripecias constituyen el contenido de la mayor parte de los capítulos pares y arrojan luz sobre el pasado de Paraguay, especialmente sobre la Guerra del Chaco y el ascenso al poder de Alfredo Stroessner. Al inicio del tercer capítulo descubrimos que Gabriela lee el diario, lo cual supone que los capítulos pares se insertan en los capítulos impares. Los niveles diegéticos añaden una dificultad suplementaria puesto que aparecen distintos narradores, así como distintas voces a lo largo de la novela. En efecto, la narración de los capítulos impares es asumida por un narrador extradiegético-heterodiegético mientras que la voz narrativa de los capítulos pares corresponde a un narrador intradiegético-homodiegético. Además, en los capítulos pares también figuran las cartas intercambiadas entre Andrei, Palamazczuk, un médico polaco, y Biró, un inventor húngaro, todas escritas en primera persona del singular, y otras voces aisladas posicionadas entre los fragmentos de la novela, que se expresan en primera persona del singular o en primera persona del plural. Este breve resumen de *Humo* muestra que estamos ante una obra sumamente compleja cuya estructura puede asimilarse a un juego de muñecas rusas que encajan las unas dentro de las otras.

Novela de larga gestación, *Humo* se diferencia de las demás obras de Alemán. En una entrevista dirigida por Nicolas Licata, la autora explica que realizó una investigación a fondo que duró doce años (https://confabulario.eluniversal.com.mx, 10 de febrero de 2018). Se documentó sobre la historia de Paraguay, ese país del continente sudamericano que goza de una gran riqueza cultural pero que es poco conocido del público internacional. En la reseña que dedica a la novela de Alemán, Diego Ernesto Parra Sánchez declara que "el texto se construye sobre la base de una sólida documentación histórica, que sirve de preludio a la construcción de un discurso a caballo entre la narrativa de ficción y la crónica, el relato testimonial y el historiográfico" (2017: 409).

A continuación, demostraremos que la escritora también se basa en otra fuente perteneciente a la literatura latinoamericana, a saber, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. De hecho, en el marco de una clase sobre las vanguardias iberoamericanas, "Literatura iberoamericana V", dada por Yanna Hadatty Mora en la Universidad Autónoma de México, Alemán admitió haberse inspirado en *Pedro Páramo* para la redacción de su novela[3]. Entre otros parecidos y alusiones de Alemán a Rulfo, resalta que ambos cuartean sus textos, lo cual sugiere que los dos escritores compartan una estética fragmentaria similar. Pero este rasgo común no es el único nexo que une *Humo* a *Pedro Páramo*: ambas obras ficcionalizan la oralidad y proponen una estructura bipartita con diferentes tramas y distintos niveles diegéticos[4]. Además, también cabe subrayar que Alemán introduce otro guiño importante a la obra de Rulfo puesto que, en el último capítulo de *Humo*, descubrimos que Gabriela está muerta, lo cual hace pensar en Juan Preciado y en las almas en pena de Comala que pertenecen al mundo del más allá.

La lectura de *Humo* revela una práctica de la escritura fragmentaria que también aparece en la novela de Rulfo. De hecho, la novela de Alemán consta de una decena de capítulos que se dividen en numerosos fragmentos, mientras que *Pedro Páramo* se compone únicamente de fragmentos. En lo que sigue, nos

[3] Información proporcionada por Nicolas Licata que asistió a esa clase.

[4] Cabe señalar que *Pedro Páramo* no es la única fuente que ha ejercido una influencia sobre Alemán a la hora de escribir su novela. Otro autor del boom latinoamericano parece haber dejado su imprenta en las páginas de *Humo*: se trata de Augusto Roa Bastos y de su novela *Hijo de hombre* (1960). Al igual que la novela de Rulfo, la obra del escritor paraguayo se inserta en *Humo* mediante los mismos recursos literarios (fragmentarismo, plasmación de la oralidad y distintos niveles diegéticos). Hemos estudiado estos dos autores y su relación con la novela de Alemán en un trabajo anterior titulado Humo *(2017), de Gabriela Alemán: estudio de los parecidos y de la intertextualidad con* Pedro Páramo *(1955) de Juan Rulfo e* Hijo de hombre *(1960) de Augusto Roa Bastos* (Legardien, 2021).

centraremos en la noción fragmento para intentar explicar esta forma literaria sumamente compleja. Para ello, partiremos de varios estudios teóricos dedicados a la fragmentación de los textos. Esto constituirá la base teórica sobre la cual nos apoyaremos para analizar el diálogo intertextual que se desarrolla entre *Humo* y *Pedro Páramo*.

2. El fragmento: una noción compleja

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, existen dos definiciones de la palabra "fragmento": se puede definir como la "parte pequeña de alguna cosa quebrada o dividida", pero también es la "parte extraída o conservada de una obra artística, literaria o musical". Si intentamos buscar sinónimos de la palabra "fragmento", nos encontramos con términos como "trozo", "pedazo", "porción", "astilla", "cacho", "fracción", "parte". Si nos remontamos a su etimología, esta palabra proviene del término latín *fragmentum*, que a su turno procede del verbo *frangere* que significa "romper", "quebrar", "destruir". Vemos que los términos usados para referirse al fragmento remiten a una parte quebrada que pertenece a un conjunto. Esto significa que el fragmento no solo es indisociable de la noción de totalidad, sino que siempre está ligado a lo incompleto, a lo inconcluso. Como señala Lénia Carvalho Marques, el fragmento literario es objeto del mismo tipo de reflexión: se trata de un pedazo de texto desligado del conjunto que le da su sentido global (2007: 33).

En su obra *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* (1997), Françoise Susini-Anastopoulos identifica la escritura fragmentaria con una triple crisis:

> [...] le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes, et à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'inscrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels [...][5]. (1997: 2)

Ricard Ripoll considera necesario añadir a esta triple crisis de la obra, de la totalidad y del género, la crisis del sujeto. El crítico sostiene que esta crisis del sujeto tiene que ver con la modernidad: "ce qui est en jeu, c'est le questionnement de la figure d'un Créateur absolu, d'un Dieu qui dominerait tous les fils de sa création, d'une puissance telle que la cohérence découlerait de ses actes[6]" (2002: 18). Así pues, el fragmento aparece como el emblema de la modernidad.

Entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se opera un cambio en las mentalidades y en las sociedades occidentales conocido bajo el nombre de *modernidad*. Este cambio marca una ruptura con el pasado, con las culturas anteriores y tradicionales, y se traduce en el ámbito de las artes y de la literatura por el término *vanguardismo*. El vanguardismo se caracteriza por la innovación y la experimentación formales que hacen hincapié en la nueva manera de pensar el arte y que rompen con las formas tradicionales del realismo del siglo XIX. Según Anne Fauré, el vanguardismo supone un hito significativo en el campo de la narrativa ya que se habla de "turn of the novel" (2007: http://cle.ens-lyon.fr). Asistimos a una ruptura, tanto formal como temática, con la novela del siglo XIX considerada como demodé e inadaptada. Rechazo de la linealidad, eliminación del narrador omnisciente, multiplicación de los puntos de vista, redefinición de la noción de personaje en función de las teorías freudianas y exploración de la consciencia son las mayores características de la novela vanguardista (Fauré, 2007: http://cle.ens-lyon.fr). El fragmentarismo literario también puede ser añadido a este conjunto: los escritores vanguardistas cortan sus narraciones en pedazos y las presentan prácticamente como puzles.

Se ha planteado la cuestión de saber si el fragmento debe considerarse como un género *à part entière*. Carvalho Marques constata que en su ensayo titulado *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy consideran que se trata de un nuevo

---

[5] "El recurso a la forma fragmentaria se enmarca dentro de una triple crisis cuyas manifestaciones son antiguas, y que podemos identificar con la modernidad: crisis de la obra por caducidad de las nociones de finalización y de completitud, crisis de la totalidad, percibida como imposible y decretada monstruosa y por último crisis de la genericidad, que ha permitido al fragmento presentarse, enmarcándose en margen de la literatura o tangencialmente a ella, como una alternativa plausible y estimulante al desinterés de los géneros tradicionales […]" (traducción nuestra).

[6] "Lo que está en juego es el cuestionamiento de la figura de un Creador absoluto, de un Dios que dominaría todos los hilos de su creación, de una potencia tal que la coherencia derivaría de sus actos" (traducción nuestra).

género, pero entrecomillan la palabra "género", lo cual demuestra cierta duda por parte de los autores (2007: 51). Por su parte, Ginette Michaud sostiene que el fragmento es a la vez un género y no es en absoluto un género, y tenemos que conformarnos con esta contradicción (1989: 34). Esta aseveración resalta el carácter mixto, híbrido, del fragmento.

A tenor de lo anteriormente expuesto, podemos ver que no hay consenso en lo que atañe al estudio del fragmento ni al de la escritura fragmentaria. Que el fragmento sea un género o no, es difícil encontrar una definición que satisfaga la crítica de manera unánime. Desde nuestro punto de vista, nos parece interesante examinar el fragmento en relación con la violencia: su nexo con ella es innegable ya que la fragmentación implica, como explican Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmelen, "un bris de clôture de texte", es decir un acto violento sufrido por el texto del que procede que da la sensación de que estamos ante un texto hecho pedazos (2016: 3). Este recurso formal y brutal también puede relacionarse con el contenido de la obra: podemos interpretar el fragmentarismo como un revelador de la violencia temática. En el caso de *Humo* y *Pedro Páramo*, la violencia es un tema recurrente que se puede percibir a través de la fragmentación del texto. En este sentido, optar por una estética fragmentaria permite detectar o intensificar la dimensión violenta de la obra. Además, de la misma manera que el fragmento revela la violencia, la violencia revela el fragmento: los temas ligados a este concepto, como por ejemplo la guerra o la esclavitud, suponen, en estos casos precisos, una fractura de la sociedad. Estas reflexiones sobre el fragmento y la violencia servirán de punto de partida para nuestro análisis de los parecidos que unen la novela de Alemán a *Pedro Páramo*.

3. El fragmentarismo como semejanza estética entre *Humo* y *Pedro Páramo*

En la introducción de *Pedro Páramo* (Cátedra) por José Carlos González Boixo, este examina la estructura de la novela y declara que "hay dos partes, la primera dominada por la narración de Juan Preciado, mientras en la segunda parte es más habitual la presencia de un narrador en tercera persona" (2015: 19). En *Humo* también hay dos partes: los capítulos impares, que relatan la historia de Gabriela mediante la voz de un narrador heterodiegético, y los capítulos pares, que narran las aventuras de Andrei mediante el cuaderno de Francisco. Y cada capítulo está compuesto por fragmentos.

En lo que atañe a los fragmentos que figuran en *Pedro Páramo,* cabe precisar que una parte de la crítica considera que es posible colocar cada fragmento dentro de un orden cronológico, lo cual convertiría la novela en una suerte de rompecabezas (Dorfman, 1972: 203). Ariel Dorfman rechaza esta concepción de la novela propuesta por Hugo Rodríguez-Alcalá al afirmar que "suponer o deducir otro orden que el existente en la obra es deformarla más allá de todo reconocimiento" (1972: 203). Al contrario, de acuerdo con Narciso Costa Ros, esta manera de proceder permite "acentuar la idea misma de fragmento" (1976: 121).

Al igual que Rulfo, Alemán no numera los fragmentos. Ambos escritores separan los fragmentos mediante un espacio en blanco intermedio, y en el caso de la autora de *Humo*, además de ese blanco, intercala un asterisco entre cada fragmento. Según Luis Leal, tal tipo de escritura fragmentaria puede parecer caótica, descuidada, pero, en realidad, a menudo "dentro de esa aparente confusión, hay una ingeniosa estructura, bien organizada y con una rígida lógica interna" (1964: 287). Esta organización permite estimular la creatividad del lector dado que debe hacer un esfuerzo para conectar un fragmento con otro.

Ya hemos dicho que tanto en *Pedro Páramo* como en *Humo* asistimos a un desmigajamiento del relato que se traduce en el nivel formal mediante una estética fragmentaria. Para Carvalho Marques, este tipo de fragmentarismo evoca cierta forma de violencia puesto que se separa brutalmente de un todo, representa una violación de la totalidad (2007: 35). A esta brutalidad formal corresponde una violencia temática: en ambas novelas surgen diversos tipos de violencia.

En *Pedro Páramo*, la violencia más evidente es sin duda la violencia de las relaciones humanas, en la que se puede observar la opresión de la población y una violencia de género hacia las mujeres. El ejercicio de la violencia de género es encarnado por varios personajes: el cacique, su hijo Miguel Páramo, Inocencio Osorio… Pedro Páramo encarna la figura del mal, no duda en cometer atrocidades para mantener el control sobre el pueblo, es el autor de muchos actos de abuso entre los cuales figura la violación de numerosas mujeres, asesinatos, robo de tierras, etc. Miguel Páramo es igual de violento que su padre ya que su principal ocupación consiste en "visitar madres" (*PP*[7]: 130), una manera poco elegante de aludir a sus relaciones sexuales con

[7] Haremos referencia a *Pedro Páramo* utilizando la abreviatura *PP*.

mujeres así como a las violaciones que cometía. También podemos mencionar a Inocencio Osorio, el provocador de sueños que se aprovecha de la ingenuidad de las mujeres para manipularlas mediante una conducta inapropiada.

La opresión del pueblo es otro tipo de violencia que encontramos en la novela rulfiana. Pedro Páramo confía en su fiel capataz, Fulgor Sedano, para hacer el trabajo sucio que le encomienda. Esta pareja sin escrúpulos abusa de los más débiles, no se detiene ante nada para extender su poder, como lo confirma el asesinato de Toribio Aldrete, el vecino que luchaba por sus tierras y que Pedro Páramo hizo ejecutar por su mano derecha para recuperar sus propiedades. Al funcionar de este modo, el cacique impone su autoridad y siembra el terror en la comarca.

Cabe resaltar la violencia del calor que ocupa una posición central en *Pedro Páramo*: el calor da la sensación de que asfixia a los personajes. A medida que avanza en dirección de Comala, Juan Preciado nota el calor sofocante que lo rodea: "hace calor aquí" (*PP*: 75), a lo cual su medio hermano le responde "sí, y esto no es nada […]. Cálmese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno" (*PP*: 75). Finalmente, la falta aire lo ahoga: "no había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre" (*PP*: 125).

En *Humo* encontramos los mismos tipos de violencia que en la obra de Rulfo. El tema de la violencia sexual aparece en los capítulos impares y es ilustrado por tres escenas que ponen en evidencia el abuso de poder de los hombres hacia las mujeres: el episodio en el que Gabriela es testigo de la violación de Hilda por el socio de Nacho, la revelación del pasado de la muchacha con el hombre de negocios que la contrató, y el relato de los abusos que Gabriela sufrió el día de la amistad cuando varios hombres la cercaron, la forzaron y la mataron. Al igual que en *Pedro Páramo*, las mujeres aparecen como objetos sexuales puestos a la disposición de los hombres que las consideran como seres inferiores sometidos a su dominación. Esto es particularmente evidente cuando, tras violar a Hilda, el hombre de negocios "le dijo que dejara de temblar. Que le gustaba su olor y luego le dijo que si no se acomodaba pronto, la mataría. Disfrutó mostrándole el arma que tenía en su cintura" (*Humo*: 115).

El robo de tierras es un acto de violencia que también encontramos en la obra de Alemán. El viejo Ayala denuncia el carácter capitalista de la Forestal que se apropia de las tierras del Chaco "como si nadie lo hubiera habitado. Nunca" (*Humo*: 105). Esto tuvo como consecuencia la instauración de la esclavitud en el Chaco, dado que para esas compañías "*el deber es primero, el derecho después*" (*Humo*: 109, cursiva en el original). Al igual que Pedro Páramo decide cruzarse de brazos y asistir al sufrimiento de Comala, los explotadores del Chaco se muestran duros y crueles hacia los explotados, lo cual genera mucha miseria: reciben un sueldo irrisorio y comen lo que les dan, en general carne podrida. Y si intentan escapar, son torturados:

> Hay métodos sofisticados —antes de recurrir al fusil—, como amarrar sus tobillos y muñecas a cuatro estacas con correas de cuero crudo y dejarlos tostarse al sol. Cuando el cuero encoge, los músculos se parten. Si hay un takuru cercano harán una variación sobre el clásico estaqueado. Colocarán al fugitivo sobre el nido de termitas blancas y a este le prenderán fuego. Los insectos treparán, buscando un escondrijo donde guarecerse de las llamas y el humo. Las cuencas de los ojos, sin duda, serán un elemento apetecido. (*Humo*: 109)

Los actos de Stroessner y de sus esbirros también son de índole violenta. Al rechazar la proposición de venta de sus tierras, Andrei ve desaparecer sus seres queridos. Reunidos en el escritorio de la casa de Pablo, Francisco y Gabriela evocan el destino trágico del médico yugoslavo, acosado por la sed de poder de la administración de Stroessner:

> Eso decían los papeles: cambiarían los bosques improductivos por tierras de pastoreo. No había vuelta atrás, comenzaron a presionar a Andrei para que vendiera. Luego llegaron amenazas y, después, el primer muerto. (*Humo*: 144)

En *Humo*, un calor parecido al que se encuentra en la novela de Rulfo emana de los capítulos pares. Cuando Andrei toma el tren para reunirse con Palamazczuk, siente que el calor "lo comienza a sofocar" (*Humo*: 51). El tren "se ha sobrecalentado" (*Humo*: 51) y el médico yugoslavo debe bajar del tren para que la máquina pueda enfriarse. Le ocurre lo mismo que a Juan Preciado: al dirigirse hacia un lugar preciso, la temperatura aumenta y es cada vez más difícil respirar. Luego, cuando Andrei emprende su viaje con cuatro hombres enfermos, Francisco y el perro de Vallejo, el calor los acosa de la misma manera que persigue al hijo de Pedro Páramo. La descripción del clima da la sensación de que el planeta se ha convertido en una bola de fuego: "el aire arde como una llama invisible" (*Humo*: 66), "la tierra calcinada" (*Humo*: 66), "una impresión de que se pesa el doble, de que se hunden en una hoguera que no los consume porque no son quizás más que cenizas"

(*Humo*: 66-67), "están dentro del sol" (*Humo*: 67). El calor es una constante durante el periplo de Andrei y de sus compañeros: "caminan con los ojos enrojecidos por el sudor que irrita los párpados" (*Humo*: 133) mientras "el sol comienza a despellejarlos y a hundirlos dentro de la tierra" (*Humo*: 134). Así, el calor que se describe en *Humo* y *Pedro Páramo* es un calor violento que impide respirar.

En ambas novelas, el calor puede verse como una metáfora del infierno. De acuerdo con González Boixo, el Comala que presencia Juan Preciado es un Comala infernal, donde no hay aire ni árboles, solo campos desolados y "un pueblo calcinado", y, por esta razón, se opone al Comala edénico descrito por su madre (1992: 660). Los moradores son conscientes de vivir en un pueblo infernal ya que el arriero Abundio describe la comarca como la "boca del Infierno" (*PP*: 75). Además, el propio Rulfo admitió que el nombre del pueblo alude a la palabra "comal", ese "disco de barro o de metal que se utiliza para cocer tortillas de maíz o para tostar granos de café o de cacao" (DRAE). Todos estos elementos insisten en el calor infernal que acosa a los habitantes y a los visitantes de Comala.

El calor como metáfora de lo infernal es otro elemento que une la novela de Alemán a *Pedro Páramo*. El clima asfixiante descrito en *Humo* hace pensar en el calor del inframundo que atormenta a los mortales que se adentran en el reino de los muertos. Durante su periplo, el médico yugoslavo, Francisco y los cuatro hombres son testigos de los efectos nefastos del calor en los soldados paraguayos y bolivianos: están sedientos y desnutridos dado que "la tierra es árida y los soldados, en su marcha, no arrancan nada de ella" (*Humo*: 65). El ambiente, al igual que la tierra, dan la sensación de que los militares están en la antesala del infierno:

> Se matan en vano, en el infierno gris —salpicado de pantanos y de la espesa vegetación de matorrales y árboles espinosos— donde, a más de no existir petróleo, no hay agua. Ningún río lo cruza y hay que cavar pozos para buscar fuentes subterráneas. Lo único que existe en abundancia allí es sed y muchos mueren de ella antes.
>
> *
>
> El sol. El aire arde como una llama invisible. Entre la tierra calcinada y las zarzas secas, sedientas, hierven los insectos. Todo está blanco, de un blanco implacable de metal en fundición. La temperatura, de puro excesiva, apenas se siente. Un aturdimiento, una impresión de que se pesa el doble, de que se hunden en una hoguera que no los consume porque no son quizás más que cenizas. Imposible pensar. El sol: están dentro del sol. (*Humo*: 66-67)

Los tipos de violencia enumerados anteriormente, a saber, la violencia de género y la opresión de la población, corresponden a lo que Ariel Dorfman llama la violencia horizontal y la violencia vertical. En su ensayo titulado *Imaginación y violencia en América. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa* (1972), el autor distingue la violencia política, que define como vertical y social, de la violencia privada, que considera como horizontal e individual. Incorpora en la violencia vertical dos tipos de violencia: por un lado, la violencia de arriba, es decir la violencia ejercida por los que detienen el poder y que podemos asociar con la dictadura y la opresión, y, por otro lado, la violencia de abajo, que hace alusión a la violencia de la población y que podemos identificar con la resistencia y la libertad (Kohut, 2002: 200). Podemos incluir los actos de Pedro Páramo y de Stroessner en la violencia de arriba ya que usan de su influencia y de su poder para presionar y obtener lo que desean de los demás. La violencia horizontal concierne "estos personajes [que] agreden a otro ser humano, a veces un amigo, o un miembro de su propia familia, otras veces a cualquiera que se le cruce por el camino" (Dorfman, 1972: 26). Esta definición nos hace pensar en las agresiones sexuales sufridas por las víctimas de Miguel Páramo y de Inocencio Osorio en *Pedro Páramo*, así como por Hilda y Gabriela en *Humo*.

En su artículo "Política, violencia y literatura" (2002), Karl Kohut sostiene que la distinción propuesta por Dorfman presenta la ventaja de "delimitar los campos de observación", pero que es necesario matizarla ya que esta diferenciación entre violencia vertical y violencia horizontal no es tan nítida como su autor lo pretende (2002: 200-201). Kohut da como ejemplo la violencia de los narcotraficantes que, en su opinión, pertenece tanto a la esfera privada como a la esfera política, lo cual demuestra que la realidad es mucho más complicada de lo que parece (2002: 201). El crítico también pone en entredicho la doble tesis de Dorfman según la cual América Latina es el continente de la violencia por excelencia y la literatura hispanoamericana es más violenta que las otras literaturas (2002: 202). Objeta además que el corpus escogido por Dorfman es "demasiado limitado para permitirle llegar a conclusiones tan tajantes" y afirma que "si extendemos el campo de observación históricamente, nos damos cuenta de que la violencia es omnipresente desde los comienzos, incluyendo la Biblia" (2002: 202-203).

Dorfman también evoca otra forma de violencia: la violencia narrativa, que él asocia con la escritura del *boom*. Explica que la novela naturalista ya no satisface las exigencias de los escritores del boom, que se dedican

"a *épater* de otra manera, con otro tipo de violencia: se atacó la estructura misma del universo en que el lector descansaba su mirada, intentando romperle su cosmovisión para desconcertar y confundir y angustiarlo. Se destruyen las pautas con las cuales el lector vive" (1972: 41). La realidad ya no es contemplada desde afuera, como lo hacían los escritores regionalistas, sino desde adentro. En este contexto, el fragmentarismo del texto aparece como una innovación formal, una nueva manera de escribir, y puede ser considerado como un recurso agresivo ante el lector, como un acto estético que hace pensar en "una protesta contra un mundo que trata de negar esa violencia" (Dorfman, 1972: 41). Esto significa que la fragmentación literaria puede verse como un acto violento que agrede al lector porque le propone una forma narrativa a la que no está acostumbrado.

Otro paralelismo que se relaciona con la estética fragmentaria en *Pedro Páramo* y *Humo* tiene que ver con la desorientación de Juan Preciado y Gabriela. Al optar por una escritura fragmentada tan complicada, los autores intentan dar cuenta de lo perdidos que están sus personajes. En el caso de Juan Preciado, su llegada a Comala lo desestabiliza completamente. Espera ver ese paraíso que le ha descrito su madre: "*hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*" (*PP*: 74, cursiva en el original). Pero en lugar de contemplar una tierra verde y fértil, el hijo de Dolores observa un paisaje árido e inhóspito. Su estupefacción se manifiesta en el diálogo que entabla con Abundio:

> —¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?
> —Comala, señor.
> —¿Está seguro de que ya es Comala?
> —Seguro, señor.
> —¿Y por qué se ve esto tan triste?
> —Son los tiempos, señor. (*PP*: 74)

La desorientación de Juan Preciado es reforzada por lo que presencia en el pueblo. De hecho, el personaje entra en contacto con difuntos enterrados y almas en pena condenadas al sufrimiento eterno.

Un desconcierto semejante lo experimenta en *Humo* Gabriela. Cuando llega a Asunción, está previsto que Gabriela se aloje en la casa de Pablo y Nacho, hijos de Andrei, pero nadie la acoge cuando se presenta delante de la puerta de entrada. Recuerda que Andrei escondía una llave bajo el rodapié y consigue entrar. De nuevo, nadie aparece para darle la bienvenida. Decide explorar la casa, abre las puertas una por una con la esperanza de toparse con alguien. Detrás de una puerta se encuentra una muchacha menuda que mira por la ventana y que no reacciona al escuchar a Gabriela entrar; detrás de otra puerta ve a un grupo de hombres que "la miran como si no estuviera allí" (*Humo*: 11). Cuando por fin aparece Pablo, este se muestra poco locuaz y se limita a algunas formalidades. Lo único que le pide es que no vuelva a andar por los pasillos del piso de abajo. El anfitrión la lleva hasta la biblioteca y le entrega el paquete que le ha dejado su padre, Andrei. Tras haber pasado varias horas leyendo el cuaderno del médico yugoslavo, Gabriela se levanta para irse a su habitación, y mientras camina escucha "unas patas que se deslizan con rapidez por el suelo de abajo" (*Humo*: 17). Ese "sonido perturbador" (*Humo*: 17), al igual que la presencia intrigante de los hombres y de la muchacha, así como el comportamiento extraño de Pablo, son desconcertantes. Inquietan y obsesionan a Gabriela desde el principio hasta el final de la novela.

Cabe destacar que la desorientación de Juan Preciado y de Gabriela se transfiere al lector. Lo que viven los personajes provoca confusión en el lector, se siente desconcertado e intenta buscar una explicación. No entiende lo que está pasando porque el narrador le revela poca información, no sabe nada más que Juan Preciado y Gabriela. Es solo después, cuando ha avanzado en su lectura, que encuentra la respuesta a sus preguntas.

La perplejidad del hijo de Dolores ante el paisaje que contempla pone de realce otro parecido entre *Humo* y *Pedo Páramo*: la búsqueda de la tierra prometida y su fracaso. Al llegar a Comala, Juan Preciado está convencido de que va a encontrar un pueblo rodeado por una naturaleza enverdecida y una tierra fértil. El choque entre la realidad y sus expectativas se traduce en la conversación que entabla con su medio hermano: describe lo que ve como un paisaje triste. En *Humo*, la búsqueda de la tierra prometida se asocia con el viaje emprendido por Andrei hacia el Chaco Boreal. Este periplo tiene como objetivo la captura de una manada de ñandúes para montar un negocio que le permitirá salvar el leprocomio de la Isla del Cerrito. Para el médico, este proyecto debe desembocar en un negocio próspero que les permitirá a él y a Palamazczuk vivir cómodamente y que les proporcionará los recursos necesarios para curar a los enfermos. Desafortunadamente, la guerra se interpuso en su camino y aplastó sus sueños. Así, en lugar de encontrar el paraíso tan deseado, los dos hombres llegan al infierno: Juan Preciado muere, matado por el calor y los susurros, y Andrei es condenado a servir a Stroessner después de que este le salvó la vida.

4. Palabras finales

Este trabajo ha puesto de relieve los distintos paralelismos relacionados con el fragmentarismo literario que vinculan la novela de Gabriela Alemán, *Humo,* a la obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo,* con el fin de demostrar la existencia de una relación de parentesco entre ellas. Esto sugiere que este hipotexto sigue teniendo una incidencia significativa en una obra literaria reciente y, al mismo tiempo, demuestra que la novela rulfiana se está convirtiendo con el paso del tiempo cada vez más en un clásico, ya que es tomada como obra de referencia por generaciones posteriores. En efecto, al retomar frases, personajes o el ambiente de *Pedro Páramo*, los escritores establecen un diálogo intertextual con Rulfo. En su artículo titulado "El Efecto Rulfo y el sistema literario en México" (2017), Heriberto Yépez examina cómo el escritor jalisciense ha perturbado la literatura mexicana durante estas últimas décadas y cita a varios autores, entre los cuales podemos destacar a José Emilio Pacheco, Federico Campbell y Daniel Sada, para apoyar su propósito. Yépez certifica que "Rulfo fue mutagénico en México (y otras literaturas): provocó diversas mutaciones estéticas excéntricas" (2017: s. p.), lo cual significa que sigue vivo tres décadas después de su muerte. Al igual que otro escritor ecuatoriano, el poeta Jorge Enrique Adoum (mencionado por Yépez), que publicó "Algunos Juanes de Rulfo" en 1985, Gabriela Alemán, al escribir *Humo,* pone de manifiesto el hecho de que la influencia de *Pedro Páramo* se extiende más allá de las fronteras mexicanas. Así, nuestro trabajo se inscribe dentro de los estudios dedicados al análisis de la intertextualidad con *Pedro Páramo* en novelas recientes, en las que se aprecia la sombra alargada de Juan Rulfo.

Referencias bibliográficas

Alemán, Gabriela (2017). *Humo*. Bogotá: Penguin Random House.

Carvalho Marques, Lénia (2007). *Pour une poétique du fragment: l'œuvre de Charles- Albert Cingria et de Paul Nougé*. Tesis doctoral, Universidad de Aveiro. Disponible en: https://ria.ua.pt/bitstream/10773/8920/1/2010000497.pdf

Costa Ros, Narciso (1976), "Estructura de *Pedro Páramo*", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 7, págs. 117-142. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/40355977?%20seq=1#metadata_info_tab_contents

Daviet-Taylor, Françoise y Laurent Gourmelen (2016), "Avant-propos", en Françoise Daviet-Taylor y Laurent Gourmelen (eds.). *Fragments: Entre brisure et création.* Angers: Presses universitaires de Rennes, párrafos 1-36, Disponible en: http://books.openedition.org/pur/46009

Dorfman, Ariel (1972). *Imaginación y violencia en América. Ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama.

Fauré, Anne (2007), "Le modernisme", *La Clé des Langues*. Disponible en: https://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/le-%20modernisme

González Boixo, José Carlos (1992), "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo", en Claude Fell (coord.). *Juan Rulfo, toda la obra*. París/Madrid: Colección Archivos, págs. 651-662.

----------, ---------- (2015), "Introducción" a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Madrid: Cátedra.

Kohut, Karl (2002), "Política, violencia y literatura", *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 59, núm.1, págs. 193-222. Disponible en: https://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index. php/estudiosamericanos/article/view/202

Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand.* París: Éditions du Seuil.

Leal, Luis (1964), "La estructura de *Pedro Páramo*", *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. 4, págs. 287-294.

Legardien, Charlotte (2021). Humo *(2017), de Gabriela Alemán: estudio de los parecidos y de la intertextualidad con* Pedro Páramo *(1955) de Juan Rulfo e* Hijo de hombre *(1960) de Augusto Roa Bastos*. Trabajo de fin de máster, Universidad de Lieja. Disponible en: https://matheo.uliege.be/handle/2268.2/13948

Licata, Nicolas (2018), "Detrás de la cortina de 'Humo'" [entrevista], *El Universal*. Disponible en: https://confabulario.eluniversal.com.mx/detras-de-la-cortina-de-humo

Michaud, Ginette (1989). *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*. Montreal: Hurtubise HMH.

Parra Sánchez, Diego Ernesto (2017), "Gabriela Alemán, *Humo,* Bogotá, Penguin Random House". [Reseña]. *Mitologías hoy*, vol. 16, págs. 409-411.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23. ed. Versión 23.4 en línea: https://dle.rae.es

Ripoll, Ricard (2002), "Introduction", *L'écriture fragmentaire: théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives (GRES), Barcelone, 21-23 juin, textes réunis et présentés par Ricard Ripoll. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, págs. 15-20.

Rulfo, Juan (2015). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.

Schneider, Michel (1985). *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée.* Paris: Gallimard.

Susini-Anastopoulos, Françoise (1997). *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux.* Paris: Presses universitaires de France.

Yépez, Heriberto (2017), "El Efecto Rulfo y el sistema literario en México", *Conmemoración del Centenario de Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, s. p. Disponible en: https://www.academia.edu/38157997/El_Efecto_Rulfo_y_el_sistema_literario_en_M%C3%A9xico_2017_